

APUNTES, FUENTES Y REFLEXIONES ESTÉTICAS PARA EL ESTUDIO DEL MOVIMIENTO ESPARTACO (ARGENTINA 1959-1968)

NOTES, SOURCES AND AESTHETICS CONSIDERATIONS FOR
THE STUDY OF ESPARTACO MOVEMENT (ARGENTINA 1959-
1968)

POR EDUARDO BUTE SÁNCHEZ DE HOYOS
Universidad de Sevilla, España

El presente artículo enfrenta el tratamiento desafortunado que diferentes historiadores, e incluso artistas, han tenido para con el Movimiento o Grupo Espartaco (Argentina 1959-1968), así como otras cuestiones que ahogan el estudio histórico y estético de este hito de la plástica argentina. Para ello, se realiza un esfuerzo inédito en análisis y aportación crítica de fuentes documentales y testimoniales. Por último, se aporta información sobre el exilio desapercibido de los Espartaco en España.

Palabras clave: muralismo iberoamericano, plástica argentina, arte y compromiso social, nueva figuración argentina, grupo espartaco.

This article confronts the unfortunated treatment that different historians and even artists have had upon the Espartaco Movement or Espartaco Group (Argentina 1959-1968) as well as other reasons that stifle the historical and aesthetic study of this milestone in argentinean art. This is made by an unprecedented effort in analysis and critical contribution of documentary and testimonial sources. Finally, it provides information on unnoticed exile in Spain.

Keywords: latin American muralists, argentinean arts, art and social commitment, argentinean new figuration, espartaco group.

A los Insobornables

CONSIDERACIONES PREVIAS

El antecedente más directo en nuestra historiografía que se ha interesado –sesgadamente y sin excesiva sincronía– por parte del objeto del presente artículo, data del XVII Congreso Nacional de Historia del Arte, celebrado entre los días 22 y 26 septiembre de 2008 en la ciudad de Barcelona. En las actas de dicho Congreso figura un

artículo titulado *La nueva figuración argentina. Origen y planteamiento. Propuestas de renovación*, firmado por Vicente Méndez Hernán, de la Universidad de Extremadura.

“En el ambiente pictórico de Buenos Aires durante el año de 1959 fue un auténtico festival de grupos, de entre los que destacaron especialmente el Movimiento Espartaco y el Movimiento Informalista”.¹

El autor del entrecomillado no señala su fuente, no obstante, si hacemos las comprobaciones rutinarias y acudimos a los manuales de la Historia del Arte argentino, la sentencia rescatada es cierta. A partir de ahí, Méndez Hernán continúa preocupándose por el grupo Otra Figuración, induciendo su artículo a tomar la parte por el todo. Méndez Hernán pretende construir un panorama fértil en tendencias, donde el grupo Otra Figuración termina abanderando ese cajón de sastre que supone la llamada Nueva Figuración, entrando en clara confusión de categorías. Con esto vengo a apuntar que no se han realizado las comprobaciones estéticas por parte de quien ha acudido a las fuentes, sean escritas o testimoniales. Si aceptamos que fueron el Movimiento Espartaco y el Movimiento Informalista los elementos más destacados del panorama, habrá que preguntarse qué estética realizó el Movimiento o Grupo Espartaco, puesto que parece una obiedad preguntar por la línea seguida por los informalistas. Veámos que apunta Méndez Hernán respecto a los espartaquistas.

“() liderado por Ricardo Carpani, provenía ideológicamente del trotskismo y artísticamente del muralismo mexicano, y se oponían, por considerarlo sensiblero, al realismo socialista”.²

Para esta afirmación de orden político y estético, el autor –al igual que en la primera sentencia– no aporta justificación alguna. Es aquí donde se fragua el error. Es pues, tiempo del primer reproche, no se debe hacer historia del arte sin acudir a la principal fuente, es decir, a la propia Obra de Arte. Evitar el enfrentamiento con la Obra de Arte y refugiarse tan sólo en la parcialidad de las fuentes, supone, cuanto menos, enterrar a Winckelmann y el sentido último de nuestra disciplina. La segunda imprecisión de Méndez Hernán es de orden sincrónico. Veámos:

“Luis Felipe Noé prefirió retrotraer el comienzo del grupo y situarlo en el año 1959. «la historia de la Otra Figuración nacida oficialmente en 1961, debe contarse, sin embargo, desde que comienza a conformarse en 1959»”.³

1 MÉNDEZ Hernán, Vicente: “La nueva figuración argentina. Origen y planteamiento. Propuestas de renovación”. *Actas XVII Congreso de Historia del Arte*. Departament d’Història de l’Art (Universitat de Barcelona) CEHA–Comité Español de Historiadores del Arte 22-26 septiembre 2008, p. 163.

2 MÉNDEZ Hernán: *La nueva figuración argentina...*, Op. Cit., p. 163.

3 Ídem.

El término Nueva Figuración se debe a las exposiciones que la Galería Mathias Fels de París organizó en 1961 y 1962. Exposiciones que inauguran el movimiento. Michel Pagon empleó el término Nueva Figuración en el catálogo de la segunda exposición⁴. Resulta cuanto menos arriesgado trasladar hasta la Argentina de 1961, y aún más a 1959, lo que va a acontecer en Francia en 1962. Es simplemente imposible que el grupo Otra Figuración tuviera conciencia en su nacimiento del término con el que más tarde se le reconocería. El grupo Otra Figuración pasó a denominarse grupo Nueva Figuración, para terminar siendo la Nueva Figuración.

Puestos en evidencia estos puntos débiles del artículo de Méndez Hernán, cabe recapitular y concluir que:

1. Falta justificación para los juicios políticos y estilísticos, y hay una carencia en relación a la comprobación estética para con el Grupo Espartaco.
2. Méndez Hernán incurre en una confusión y reducción de categorías⁵ entre el grupo Otra Figuración y la tendencia llamada Nueva Figuración. Esto conduce a un nuevo error, ahora de tipo cronológico, al situar el inicio de la Nueva Figuración Argentina antes que su formulación internacional.

CUESTIONES BIBLIOGRÁFICAS: UNA HISTORIA ERRÁTICA

Sin duda, las incongruencias señaladas se han instalado en la bibliografía de los veinticinco últimos años. En cierto modo, Méndez Hernán quedaría excusado. Una historia errática que ha sido exportada desde la industria cultural de la propia Argentina. Historiadores como Jorge López Anaya⁶ han incurrido de modo consciente en este error. Artistas como Luis Felipe Noé, que se pretende teórico de aquel prolífico ambiente artístico del Buenos Aires de los '60, han fomentado la confusión recogiendo con ello evidentes frutos positivos para su carrera artística posterior a los '60. Puesto que, si reducimos el Movimiento Espartaco a Ricardo Carpani, la única alternativa renovadora de la figuración es el Grupo Otra Figuración, al que Noé pertenece.

A partir de la dictadura del general Videla (1976), el tratamiento de la historiografía y de la crítica argentina cobra un rumbo que no coincide con fuentes documentales, testimoniales y bibliográficas⁷. Jorge López Anaya, para empezar, marca el inicio del Movimiento en 1958, fecha del todo errónea. El autor, continúa aseverando una razón de filiación política para justificar la evidencia estética.

4 Sobre la Nueva Figuración y Michel Pagon ver: <http://www.arteseleccion.com/movimientos-es/nueva-figuracion-104> consultado el 20-07-2011.

5 Al respecto ver DEWEY, John. *El Arte como experiencia*. Paidós, D.L. Barcelona, 2008.

6 LÓPEZ ANAYA, Jorge: *Historia del Arte Argentino*. Emece editores. Buenos Aires. 1997, p. 83-84.

7 Véase, PELLEGRINI, Aldo: *Panorama de la pintura argentina contemporánea*. Editorial Paidós. Buenos Aires 1967, p. 46. Así como, FÈVRE, Fermín: *La Pintura Argentina. La crisis de la vanguardia*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires. 1975, p. 84.

*“Estos pintores provenientes del trotskismo disientían con el realismo socialista. Por ello no intentaron representar la realidad fáctica crudamente desenmascarada. No pintaron con un lenguaje naturalista, ni lo hicieron con énfasis descriptivo. () Por esta vía construyeron una iconografía del campesino y del proletariado fundada en formas pétreas, de apariencias escultóricas. En algunos casos sus obras adquirieron acentos dramáticos, no ajenos a las influencias de Portinari y de Gromaire”.*⁸

Las características estéticas que da López Anaya no son del todo erróneas: *“no intentaron representar la realidad fáctica. No pintaron con un lenguaje naturalista, ni lo hicieron con énfasis descriptivo”*. Aunque dichas características no emanan del trotskismo. Es sencillamente absurdo. Finalmente, López Anaya, cae en una falsa generalización al afirmar que Espartaco crea una *“iconografía del campesino y del proletariado fundada en formas pétreas”* ya que, como veremos más adelante, esto de las *formas pétreas* sólo corresponde a Carpani y quizás a Di Bianco. Siguiendo al crítico de arte Salvador Linares, las obras de Carpani pueden dividirse en dos épocas, una de piedra y otra de metal.

*“En la primera, los personajes adquieren una apariencia rocosa que abarca el período en el que todavía frecuentaba la temática campesina. En la segunda etapa, la piedra deviene en metal y los hombres son vistos como articuladas máquinas o revestidos por corazas sobre las que músculos y nervios se traslucen sobre la bruñida superficie, en una suerte de mágica filigrana vital”.*⁹

Esta primera etapa de Carpani ha sido aplicada por extensión al resto del Grupo Espartaco. La historia del arte¹⁰ ha decidido soslayar la propuesta espartaquista, reduciendo a único protagonista a Ricardo Carpani. Continúa López Anaya, declarando cabeza del Grupo Espartaco al pintor de Tigre, como haría Méndez Hernán.

*“Ricardo Carpani (Tigre, Provincia de Buenos Aires, 1930-1997) es el artista más destacado del grupo Espartaco. (...)Durante largo tiempo mantuvo la ortodoxia original del grupo Espartaco”.*¹¹

López Anaya decide no mencionar que Carpani participó dos años en el grupo y fue expulsado en 1961, sin embargo, el grupo funcionó hasta 1968. Las contradicciones no se hacen esperar, ya que continúa analizando la obra de Carpani bajo la interpretación de Hernández Arregui. Y aquí la enmascarada política sale a la luz, ya que Hernández Arregui es considerado uno de los ideólogos de la corriente de la “Izquierda Nacional” dentro del movimiento peronista. Es la Izquierda Nacional la que protegió a Carpani y la responsable de manipular, a posteriori, la filiación del Movimiento Espartaco y endosarle la etiqueta de trotskista, lo cual parece una evidente contradicción desde Europa.

8 LÓPEZ ANAYA, Jorge: Historia del Arte Argentino. Op. Cit., p. 183.

9 <http://proyectodepintura.blogspot.com/15-09-2011>.

10 Me refiero en especial a algunos historiadores con cierta relevancia mediática como Jorge López Anaya.

11 LÓPEZ ANAYA, Jorge: Historia del Arte Argentino. Op. Cit., p. 183.

No obstante, se explica porque desde el discurso obrerista de la Izquierda Nacional se toman análisis materialistas y de clase propios del marxismo. Marxismo que, por otra parte, se rechaza en su vertiente ortodoxa. El trotskismo se entiende como una variante del marxismo que se opone al bolchevismo-leninismo y a la centralidad del Partido Comunista. Filiación que no molesta a la Izquierda Nacional y que permite a Carpani una cómoda coartada. Sin embargo, ni Fèvre, ni Pellegrini, ni Córdova Iturburu¹² mencionan adscripción alguna al trotskismo por parte del Movimiento Espartaco, cosa que parece que López Anaya ha tomado de Arregui. La ecuación queda despejada. Toda esta tremenda confusión se gesta para enmascarar la actitud oscilante de Ricardo Carpani, el cual acusó a Carlos Sessano de infiltrado comunista. En el periódico Correo de la tarde, domingo 17 de diciembre de 1961, en la sección *Atelier* atendida por el crítico Osiris Chiérico, se publicó parte del conflicto.

*“Se ha producido una profunda escisión en el Grupo Espartaco cuya mayoría ha decidido separar de su seno a Ricardo Carpani, uno de sus fundadores y su principal teórico. () Su proclividad a convertir la pintura en un mero panfleto, supeditándola, por encima de cualquier otra consideración a los fines políticos que defiende. Carpani explica su posición en una carta pública en la que trata duramente a la mayor parte de sus ex compañeros, hablando del “enfoque meramente decorativo dado por Bute a sus últimos cuadros y a lo que me parece, cierto exotismo indigenista pseudorrevolucionario también de raíz decorativa, existe en la obra de Mollari, Sessano y Diz”. En círculos allegados a quienes están ahora al frente del grupo, se nos comentó que la medida contra Carpani había sido tomada en vista de su insistencia dictatorial sobre actitudes y trabajos de sus compañeros”.*¹³

En 1961 Carpani pretendió dictar la norma del gusto, acusó a Bute de decorativista y a Mollari de pseudo-indigenista, pero fue la dura acusación de comunista infiltrado a Carlos Sessano lo que le valió su expulsión. En definitiva, la afirmación de López Anaya sobre el liderazgo de Carpani solo puede responder a intereses extra académicos.

El conocido crítico Aldo Pellegrini, en su obra de 1967, con el Grupo Espartaco aún en funcionamiento y a diferencia de López Anaya, sí recoge la fractura del Grupo Espartaco, no obstante, pretende una bipolarización que además de no ser cierta, cede ante el menosprecio del resto de componentes que van a sostener la experiencia espartaquista.

*“El grupo quedo reducido por la separación de dos excelentes pintores: Bute y Carpani. Por su parte, Ricardo Carpani pasó a trabajar directamente en gráfica y muralismo en el movimiento sindical de la llamada CGT de los argentinos”.*¹⁴

12 CORDOVA ITURBURU, Cayetano. *80 Años de Pintura Argentina*. Edic. Librería la Ciudad. B. Aires 1978, p. 105.

13 Archivo Sessano. <http://grupospartaco.blogspot.com/2011/07/la-expulsion-de-ricardo-carpani-carta.html> 15-09-2011.

14 PELLEGRINI, Aldo: *Panorama de la pintura argentina contemporánea*. Op. Cit., p. 46.

Definitivamente esclarecedora es la carta que el Grupo Espartaco envió a Ernesto Sabato, uno de los críticos seguidores de los espartaquistas. Carta de la que aportó el siguiente extracto:

*“Cuando hace poco, el Movimiento Espartaco decidió separar a Ricardo Carpani, prescindió de toda declaración pública. Consideramos, entonces que las cuestiones internas tienen su radio de acción bien limitado () Carpani, propenso como siempre a las efusiones teóricas y literarias, ha decidido dedicarse al género epistolar calificando de “cobarde” un silencio que, elegido voluntariamente por nosotros, tendía a evitar la publicidad y el “escandaleta” ()”.*¹⁵

Esta carta se envió a Ernesto Sabato, en respuesta a la misiva de Carpani ante los críticos. La carta prosigue aclarando varias cuestiones:

*“En cuanto a la discusión con Carlos Sessano, basada, como él mismo dice, “en la pretensión de modificar la actitud del ME con respecto a determinados sectores artísticos y políticos”, concluyó con una violenta erupción de Carpani que acusó a Sessano –recién llegado de Cuba– de intentar una tarea de infiltración comunista en el movimiento. Si a esto se agrega el deseo de disolverlo para reconstruirlo con otra gente.(...) Carpani no acusaba de imperialista a Sessano, sino de comunista. (...) ¿ignora el significado de “anticomunismo” en Latinoamérica?”.*¹⁶

Habría que explicar que los principales pintores del país pertenecieron al Partido Comunista: Spilimbergo, Castagnino, Berni, etc. Sin embargo, el Movimiento Espartaco rechazó la adhesión al Partido Comunista, de ahí a tomar claras posturas anti-comunistas, como pretendía Carpani, hay un camino que moralmente en aquel contexto no se podía tomar. De hecho, así se explica el posterior paso atrás de Carpani y sus divulgadores, cuando toman, tiempo después, la postura de autodenominarse trotskista que, al fin y al cabo, es una variante del comunismo. Pero la posición oscilante de Carpani o, si se quiere, la irónica contradicción, no va a quedar ahí, como se señala en diferentes catálogos, Carpani en 1972 viaja hasta Cuba, participando en la Habana en el “*Encuentro de Plástica Latinoamericana*”¹⁷ celebrado en la Casa de las Américas. Cómo explicar esta oscilación. Qué relación exacta tiene Carpani con Arregui. Para ello aportó un artículo, *Las tensiones de un “intelectual”: Juan José Hernández Arregui y el primer peronismo*, presentado en el “*Primer Congreso de estudios sobre el peronismo: la primera década*”, rescato lo siguiente:

¹⁵ Se puede ver la carta íntegramente en red: <http://grupospartaco.blogspot.com/2011/07/la-expulsion-de-ricardo-carpani-carta.html> 15-09-2011.

¹⁶ Cfr. nota 15.

¹⁷ <http://lamagaysuslaberintos.blogspot.com/2008/01/ricardo-carpani-un-revolucionario-de-la.html>.

*“Hernández Arregui colaboró en la organización de CONDOR en tanto “centro ideológico” y no partidario, junto con otros intelectuales peronistas y de la izquierda nacional, como Ortega Peña, Duhalde, Oscar Balestieri, y Carpani (...)”*¹⁸

Creo que sobran las aclaraciones.¹⁹ La carta a Sabato del Movimiento Espartaco continúa desmontando el mediático pero falso liderazgo de Carpani.

*“(...)Carpani dice ser el encargado de elaborar las ideas del movimiento, y nos acusa de usurpar el nombre de Espartaco. () nos tiene sin cuidado que decida usar el nombre o no () Carpani puede hacer lo que le plazca. Hasta si lo cree conveniente puede pintar, pintar en serio () a nosotros solo esto nos interesa. (...) recordar unas vibrantes palabras de Orozco, a manera de advertencia: “Tenga Fe en la pintura. Si es arte verdadero, la pintura trabajara para el artista con mucha mayor efectividad que los artículos que se escriban sobre ella”.*²⁰

Finalmente, las declaraciones de Carlos Sessano vertidas para el programa radiofónico *Colores Primarios*, dirigido por Pablo Duarte, son rotundas y esclarecedoras:

*“yo me fui a cuba, a la vuelta de ese viaje () tuvimos una discusión con Ricardo bastante complicada y Ricardo Carpani en ese momento me acusó a mi de infiltrado comunista. Él era bastante anti-comunista. Por dejación nuestra, él había asumido un poco el liderazgo del grupo y lo caracterizó como un grupo trotskista, cosa que nunca fue, al punto que todavía hoy se habla de Ricardo Carpani como fundador y líder del grupo, no es cierto, estuvo dos años nada mas, Ricardo siempre habló que abandonó el grupo, no es cierto, nosotros nos reunimos y entendimos inadmisibile su posición, hacer anticomunismo en la Argentina ahora era una posición () más cercana al nacionalismo más retrogrado(...) y lo echamos del grupo y con él se fue Di Bianco, él estuvo solo dos años y el grupo funciona hasta el 68”.*²¹

Efectivamente, tras estos sucesos y unos años de actividad, no parece que el grupo se haya resentido mucho, Raúl González Tuñón (1905-1974), en la muestra de los Espartaco en la Galería Witcomb de 1967, tras ocho años de actividad del grupo, señala lo siguiente.

18 GARCÍA MORAL, María Elena: “Las tensiones de un “intelectual”: Juan José Hernández Arregui y el primer peronismo”. *Primer Congreso de estudios sobre el peronismo: la primera década*. Mar del Plata, 2008, p. 16 <http://redesperonismo.com.ar/archivos/CD1/SC/garciamoralm.pdf>. 15-09-2011.

19 Cfr. nota 18. Se invita al lector a que cierre sus propias conclusiones ante la información de GARCÍA MORAL.

20 Cfr. nota 15.

21 Colores Primarios programa declarado de interés cultural por la ciudad de Buenos Aires. El documento audio en red: <http://grupospartaco.blogspot.com/2011/07/carlos-sessanocolores-primarios-pablo.html> 15-09-2011.

Para más información en red: <http://www.coloresprimarios979.blogspot.com/> 15-09-2011.

*“En varias oportunidades hemos escrito sobre este grupo, el más calificado, el más importante, según creemos, dentro del complejo panorama de las artes plásticas en la Argentina: sobre este valiente e insobornable Grupo Espartaco () Sus obras, además de afirmar la jerarquía del idioma plástico en sí, su alta técnica, partiendo de lo nacional y americano bien entendido (no folklórico, y no limitado, ya que la temática es diversa y de muchos matices) se proyectan universalmente () A través de los diferentes temas y rasgos formales – y de la personal visión de cada uno de los integrantes de Espartaco– puede decidirse que en gran parte todos configuran la práctica lúcida de la premisa del arte como diálogo del hombre con su tiempo. El movimiento se demuestra andando, solía repetir el inolvidable Spilimbergo, sabiendo que ese lugar común encerraba una verdad de puño”.*²²

FUNDACIÓN Y MANIFIESTO. RENOVACIÓN DE UNA TRADICIÓN IBEROAMERICANA

Rafael Esquirru invita e incita a Sánchez, Carpani y Mollari –que venían exponiendo juntos desde 1957– a participar como grupo en el Salón Nacional de Mar del Plata de 1959. Suman a dos nuevos pintores, Carlos Sessano y Esperilio Bute. De este modo se forma el Movimiento Espartaco. El nombre se toma en homenaje a la liga espartaquista capitaneada por Rosa Luxemburgo, movimiento obrero de raíz marxista que se conoce como consejismo. Las connotaciones elegidas voluntariamente serán más adelante tergiversadas. No se pretende más que un reacción, una llamada de atención para con su medio plástico, evitar el coloniaje artístico. Así pues, las características de este manifiesto son diametralmente opuestas a la tradición prescriptiva y proscriptiva de las primeras vanguardias, es decir, aquí no se dice qué es y cómo se debe hacer arte. No obstante, el manifiesto señala –muy a grandes rasgos– lo que no es deseable, y apunta a la libertad estética para superar el anquilosamiento de la temática social. No se pretende aglutinar a una avanzadilla de artistas ejemplificantes, por ello se erigen con la pretensión de Movimiento, en un intento de despertar una conciencia transversal en el mundo de la cultura Bonaerense. A diferencia de los artistas del Instituto Di Tella²³, los Informalistas o la Otra Figuración, los Espartaco se muestran decididamente valientes al abordar la problemática estructural del arte iberoamericano, es decir, la cuestión identitaria y el componente social. El Movimiento Espartaco resuelve la vieja disyuntiva entre la necesidad de un arte nacional y el coloniaje artístico exportado desde Europa y EE.UU. Por un lado, se emparenta con la tradición latinoamericana del arte social y público, y por otro, incorpora sin miedos las conquistas estéticas acaecidas en las capitales del arte de antes y de después de la II Guerra Mundial, es decir, de París a Nueva York. Por ello dan libertad de lenguaje a cada individuo creador. “Es

²² Obra pictórica 1959-1968/ GRUPO ESPARTACO Edit. de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. B. Aires. 2004 p. 11.

²³ Sus ex integrantes son conocidos como la “Generación del Di Tella”. Conoció su mayor auge entre 1965-1970 cuando era el “templo de las vanguardias artísticas”, mediante instalaciones, performance, happenings, etc.

imprescindible dejar de lado todo tipo de dogmatismo en materia estética". Sin duda, estamos ante un síntoma de la posmodernidad. A continuación presento un resumen de su manifiesto donde se ponen de relieve las apreciaciones anteriormente comentadas.

"Es evidente que en nuestro país, a excepción de algunos valores aislados, no ha surgido hasta el momento una expresión plástica trascendente, definitoria de nuestra personalidad como pueblo. (...) Si analizamos la obra de la mayor parte de los pintores argentinos, especialmente de aquellos que la crítica ha llevado a un primer plano, observaremos como característica común el total divorcio con nuestro medio, el plagio sistematizado, la repetición constante de viejas y nuevas fórmulas, (...) La gran Nación Latinoamericana ya ha tenido en Orozco, Rivera, Tamayo, Guayasamín, Portinari, etc. fieles intérpretes que partiendo de las raíces mismas de su realidad han engendrado un arte de trascendencia universal. () La anécdota podrá tener una importancia capital para el artista cuando aborda una temática que siente profundamente y en la cual encuentra inspiración; pero en última instancia no constituye el elemento que justifica y determina la validez intrínseca de la obra de arte, ni es de ella que emana el contenido de su trabajo. De ahí lo absurdo de cierto tipo de pintura pretendidamente revolucionaria que se limita a describir escenas de un revolucionarismo dudoso, utilizando un realismo caduco y superado. No es de extrañar entonces que por su misma inoperancia esta pintura sea tolerada, y hasta en cierto modo favorecida, () Es imprescindible dejar de lado todo tipo de dogmatismo en materia estética; cada cual debe crear utilizando los elementos plásticos en la forma más acorde con su temperamento, aprovechando los últimos descubrimientos y los nuevos caminos que se van abriendo en el panorama artístico mundial y que constituyen el resultado de la evolución de la Humanidad, pero eso sí, utilizando estos nuevos elementos con un sentido creativo personal y en función de un contenido trascendente".²⁴

Podemos concluir que las principales ideas contenidas en el manifiesto espartaquista son las siguientes:

1. Se emparenta con la tradición del arte social iberoamericano: La necesidad histórica de un arte identitario y la deuda histórica de democratizar y secularizar el producto cultural.
2. Se proponen una superación estética y temática de dicha tradición social mediante la libertad creativa y haciendo prevalecer los valores simbólicos sobre los narrativos.
3. En consecuencia, se reafirman en la libertad del individuo creador y en la importancia del arte para la vida social.

Sin duda, cumplen con la exigencia de Baudelaire siendo hombres de su tiempo, puesto que tras la II GM era necesaria una actualización del arte social iberoamericano. El Movimiento Espartaco adquiere así un cariz de paradigma para con su medio artístico, anunciando y exigiendo un compromiso del arte con su tiempo. Respecto a la recurrente

²⁴ CIPPOLINI, Rafael. *Manifiestos Argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires 2003, p. 285-288.

comparativa con Orozco, Rivera, Siqueiros, Guayasamín o Portinari habría que advertir y matizar cuestiones de orden estético, así como razones socio-históricas. Antes de presentar documentación alguna sobre esta cuestión, cabe recordar al Catedrático Rafael Cómez, cuando en sus clases alecciona sentenciando que “*en el detalle esta la Historia del Arte*”. Como señalan en su manifiesto, los Espartaco valoran con importancia y reconocen en sus predecesores el nacimiento de un camino hacia una plástica identitaria, justo lo que consideran necesario para la gran nación *Latinoamericana*. El Movimiento Espartaco –como no puede ser de otra forma– toma como punto de partida el único referente real que encaró con acierto las grandes deudas históricas de un arte indentitario y social. Para enfrentar estas dos ideas (identidad y compromiso social) se apuesta por la monumentalidad de las formas y la temática social. Encontrando en el ejercicio del mural el mejor soporte para aunar las exigencias. Este lógico denominador común ha llevado a menudo a ligeras apreciaciones de orden estético. Veámos de todas formas que dicen al respecto los propios artistas de Espartaco.

*“En varias oportunidades se nos ha tachado de “mexicanistas”, es decir, de meros imitadores del estilo de los grandes pintores mexicanos: Orozco, Siqueiros, Rivera, etc. Rechazamos absolutamente tal afirmación; nos une al arte mexicano como en general al de toda América, una similitud ideológica, en lo referente a la actitud de los artistas ante la problemática social. No creemos en un parecido más allá de esa norma. Desdeñamos el folklorismo pictórico” porque es falso y anacrónico creemos ser más reales mostrando a hombres y mujeres de nuestro tiempo (...).”*²⁵

En la revista *El Escarabajo*²⁶, responden distendidamente:

- “¿Si de pronto se encontraran en una calle con Picasso, Dalí, o Siqueiros, ¿qué harían?
- Responde Bute: A Picasso le diría “adiós, maestro”. Con Siqueiros me haría el burro porque no me gusta su pintura.
- ¿Por qué?
- Es demasiado efectista, espectacular
- Responde Mollari: Si me encontrase con Siqueiros, le diría que me alegro de verlo en libertad.

No obstante, el realismo crítico de sus mayores y compatriotas Berni, Castagnino, Spilimbergo, Cogorno o Urruchúa, suponen, sin duda, una mayor influencia a la hora de desarrollar diferentes aspectos formales, tales como el dibujo, color o modelos compositivos. Los pintores del realismo crítico apoyaron, empujaron y alentaron a los jóvenes espartaquistas. Siendo maestros de algunos de ellos, apremiando desde jurados e incluso encargando trabajos murales financiados por cooperativas de crédito

²⁵ <http://grupospartaco.blogspot.com/2011/07/revista-el-escarabajo-1962-entrevista.html> 15-09-2011(Archivo Bute).

²⁶ Cfr. Nota 25.

pertenecientes al P. C. argentino. Por su parte, los espartaquistas, quizá cansados de la epidérmica comparación con los muralistas mexicanos, empezaron a marcar distancias en diferentes entrevistas para con sus predecesores muralistas. En cambio, en diferentes medios de prensa, reconocen a Antonio Berni como gran maestro y referente. “*Batle Planas y Berni representan un rompimiento con los artistas de su generación*”.²⁷

En suma, a la cuestión estructural –de una figuración monumental, pública y social– ahora se unen unos acentos oriundos y un afán renovador y de actualización estética que determinan el temperamento del Movimiento Espartaco, sin olvidar la personalidad de cada componente.

Como he apuntado ya anteriormente, en 1959 se forma el Movimiento Espartaco, conformando su primera formación: Esperilio Bute (1931-2003); Ricardo Carpani (1930-1997); Mario Mollari (1930-2010); Juan Manuel Sánchez (1930); Carlos Sessano (1935) y el fotógrafo Vallacao. A esta formación inicial se unen en 1960 Pascual Di Bianco (1930-1978), Elena Diz (1925) y Raúl Lara Tórrez (1930-2011), de origen Boliviano, que paso seis meses en el grupo y fue invitado a la exposición de clausura del mismo e incluido en las retrospectivas de 1986 y 2004.

En 1961 se fragua la ya tratada ruptura con Ricardo Carpani. Di Bianco decide seguir por voluntad a Carpani. Para 1962 la formación la componen Bute, Diz, Mollari, Sánchez y Sessano, esta es la foto clásica que ha ilustrado los catálogos. En 1963 Esperilio Bute es seleccionado para el pabellón argentino de la Bienal de París²⁸ bajo el comisariado de G. Kosice. En este momento, Bute se separa amistosamente del grupo para residir en París. No obstante, es incluido en la exposición de Cuba del 64 e invitado a la exposición de clausura del grupo en el 68. Bute conforma así junto a Carlos Alonso, Alfredo Plank, Martínez Howard o Roberto González, un círculo de pintores extremadamente afin al Grupo. De hecho, trabajaron juntos entre el 66 y el 68 en diversas acciones y murales, evidenciando que el grupo podía trascender a Movimiento. Para 1964 el Grupo parece reducido a Diz, Mollari, Sánchez y Sessano, por ello, en 1965 se invita a participar en las exposiciones del Grupo a un incipiente Franco Venturi²⁹ (1935-Desaparecido).

La proyección del Grupo Espartaco fuera de Argentina fue inmediata. Conviene destacar algunas muestras³⁰ que nos ilustren. En Diciembre de 1959, Sánchez, Mollari

27 <http://esperiliobute.blogspot.com/2011/07/recortes-de-prensa-bute-esperilio.html> 15-09-2011 (Archivo Plank).

28 <http://www.archives.biennaledeparis.org/fr/1963/pays/argentine.htm> 15-09-2011. Bute fue también incluido en *L'art Argentine Actuel*, París, Musée National d'Art Moderne de diciembre 1963 a febrero de 1964.

29 El 20 de febrero de 1976. Franco Venturi fue secuestrado en Mar del Plata por un comando armado, a plena luz del día. Venturi destacó por su obra de dibujante, apenas se conservan una veintena de cuadros. Para ello ver, GIÚDICI, Alberto: “*Desaparición y renacer de una obra*”, en AA.VV.: *Catálogo de la muestra Franco Venturi Homenaje 1937-1976 Detenido-Desaparecido*. Asunto impreso ediciones, Bs. As., 2006.

30 Toda la documentación respecto a premios y exposiciones se puede encontrar en: <http://grupospartaco.blogspot.com/2011/07/exposiciones-movimiento-espartaco.html> a su vez en la Fundación Espigas:<http://www.espigas.org.ar/espanol/index.php> y el catalogo Acceder del Gobierno

y Sessano exponen en el Palais de la Unesco en el Líbano, auspiciados por la Embajada Argentina. En 1961, Bute, Carpani y Sánchez son incluidos en la exposición de *Arte Argentino Contemporáneo* en el Museo de Río de Janeiro promovido por la Embajada Argentina y el Gobierno de Brasil. En 1962, son incluidos Bute, Diz, Mollari, Sánchez y Sessano en la gran exposición *Pintura Argentina Hoy*, organizada por la Asociación Estímulo de Bellas Artes. En 1964, exponen en Cuba como Movimiento Espartaco. En 1966, en Los Ángeles The Simon Gallery exponen Diz, Mollari, Sánchez y Sessano; este último también expone en Italia.

Su actividad militante y de divulgación del arte para con los menos favorecidos, les lleva a ser imaginativos y creativos en soluciones expositivas. Exponen en diferentes ocasiones en el interior del país, en diferentes provincias, por ejemplo, en 1963 en Jujuy realizan una exposición en plena calle, los cuadros exhibidos sobre caballetes fueron la sorpresa de los viandantes. Caso extremo es el de Tartagal, provincia de Salta, en un campamento de indígenas Matacos, los Espartaco tomaron apuntes para luego exponer en un local asociativo de la ciudad de Tartagal, como fórmula o intento radical de comprometer a la sociedad a través del arte. Los Espartaco viajaron por su país y parte del continente, entrando en contacto directo con su realidad social. El grado de empatía generada con los explotados se refleja con fuerza en la obra del Grupo. En su producción subyace una honda proyección sentimental, por encima de lo descriptivo. Ese compromiso se fragua en la realización de murales³¹ para los sindicatos. Sindicato de Luz y Fuerza de Mar del Plata, en el Salón de Actos del Sindicato de Obreros de la Alimentación, sito en Estados Unidos 1532, o el Sindicato de Obreros del Vestido, sito en Tucumán 737, entre otros.

No se pueden dejar de señalar algunos reconocimientos sociales que tuvieron los Espartacos³²: En 1962, Sessano obtiene el premio Mención del Salón Nacional de Buenos Aires. Mollari es, sin duda, el pintor más premiado, fue Segundo Premio Salón Nacional (Pintura, 1961) y Gran Premio de Honor Salón de Mar del Plata (1967), además puso broche a su carrera con el Gran Premio de Honor (Adquisición) y el premio Presidente de la Nación (1998). Por su parte, Bute es Mención de Honor en el premio Ver y Estimar de 1961. En 1960, en el Museo de Arte Moderno de Roma expone Sánchez³³. En 1962, éste es incluido en *20 Pintores Argentinos* en México y en la exposición de *Pintura Argentina* celebrada en Kansas, EE.UU. Sánchez será galardonado en diferentes ocasiones tras los '60.

de Buenos Aires: <http://www.acceder.gov.ar/> Por ejemplo: <http://www.acceder.gov.ar/es/buscador/all:Bute%20y%20premio%20ver%20y%20estimar> 15-09-2011.

31 LEY N° 3.677 (Buenos Aires, 13 de diciembre de 2010). La Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, sanciona con fuerza de Ley: Artículo 1°. Declárase bien integrante del Patrimonio Cultural de la Ciudad de Buenos Aires de acuerdo con la Ley 1227, inciso h) los siguientes murales de los artistas del Grupo Espartaco <http://www.cedom.gov.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley3677.htm> 15-09-2011.

32 Cfr. Nota 30. ver curriculum completo en red: <http://grupospartaco.blogspot.com/2011/07/los-autores-del-grupo-espartaco.html> 15-09-2011.

33 <http://www.iantangallery.com/jsanchezcv.htm> 15-09-2011.

Durante la Presidencia de Arturo Frondizi (1958-1962) y Arturo Illia (1963-66), el Movimiento Espartaco fue tomado por los poderes públicos en relativa consideración, al menos no fueron boicoteados. Ello le valió al Grupo Espartaco una inicial proyección dentro y fuera del país. Pero todo ello se frenó en 1966 con un nuevo golpe de Estado. Se abre así un periodo que se puede entender como de disolución del grupo, momento marcadamente combativo por el medio plástico que integra la S.A.A.P.³⁴. Se inicia con la exposición colectiva de *Homenaje a Vietnam*³⁵ de 1966 y se fragua con la Lista Blanca³⁶. Sin más dilaciones, pasemos a cuestiones de orden estético.

APROXIMACIÓN AL HECHO ESTÉTICO

No vamos a pecar en este artículo de lo que se recrimina en otros estudios, es decir, el enfrentamiento ineludible con la Obra de Arte. En este apartado pretendo despejar dos ideas tópicas que se tienen sobre el Movimiento Espartaco:

1. No se pueden catalogar como imitadores tardíos del muralismo americanista, sino como una renovación y actualización certera del mismo.
2. La idea de que Carpani marca las pautas estéticas y formales del Grupo Espartaco, es sencillamente falsa.

La autoreferencialidad del arte marca un punto de no retorno en la evolución del pensamiento estético. Por ello, una estética acorde con la evolución natural de la historia del arte debe enfrentar dos cuestiones capitales:

a) El problema de la realidad. No se pretende una representación de la realidad inmediata o de una racionalización sociológica. Si acaso, una representación subjetiva de aspectos en conflicto de la realidad humana. Se busca hallar el alma del tema representado. Todo ello se hace desde un expresivismo renovado. Como se ha apuntado desde la crítica múltiples veces, su estética no hace una referencia directa a la realidad fáctica. Los valores descriptivos son reducidos, esquematizados, simbolizados, abstraídos y, en ocasiones, hasta devorados por la materia. La temática social es sintetizada en símbolo mediante el uso predominante de la figura como centro de su universo. El poder de la figura pretende ocupar la mayor porción posible sobre el plano (su largo y su ancho). Una figura que poco tiene de humano, afectada por el existencialismo imperante tras la II GM. Aunque se mantiene un nexo formal a través de la magnificación de la mano con toda la tradición social anterior.

34 Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP) <http://www.artesaap.com.ar/hitory3.html> 15-09-2011.

35 GIUDICI, Alberto: *Arte y política en los '60*. Palais de Glace, Buenos Aires 2002 p. 60.

36 Lista Blanca: candidatura ganadora para el equipo de gobierno de la S.A.A.P. En noviembre del 68, formada por Pablo Obelar, Carlos Sessano, Ricardo Carpani, Carlos Alonso, Martínez Howard, Mario Erlich, Esperilio Bute, Juan M. Sánchez, Carlos Clemen. (Doc. Archivo Sessano) Ver en red: <http://grupospartaco.blogspot.com/2011/07/la-lista-blanca-de-la-saap-1968.html>.

b) La pintura como plano. La pintura es entendida como un plano, jamás como una ventana albertiana. Sitúan la figura ante un fondo planimétrico. Las figuras también pueden ser entendidas desde la planimetría y la geometrización. Cuando hay figuras en volumen, éstas se proyectan desde el plano hacia fuera, nunca hay perspectiva científica. Lo interesante es ver las cambiantes soluciones planimétricas de los fondos. En éstos, se incorporan un léxico fundado en una suerte de antropofagia del Informalismo, el Pop o del Arte Cinético, es decir, de las novedades propias de la década de los '60. La aceptación del plano y el juego de la representación figurativa que finge las tres dimensiones, nos habla de un tratamiento consciente, a la par que irónico sobre esta cuestión, un jugar a romper conscientemente los límites de lo aceptado.

Finalmente, todo queda reducido a un problema de figura y fondo. Una figura anti-naturalista y esencialista junto a unos fondos planos que entran a dialogar y a significar parte del mensaje total. El resultado tiene algo de teatral: la figura y su telón de fondo. Al respecto, en la secuencia planteada veremos diferentes propuestas del Movimiento Espartaco.

En (figura 1) *Campesino*, Mollari 1959, tenemos una figura bajo un fondo neutro. Como no podría ser de otra forma, el individuo es el centro del universo espartaquista. La mano será el atributo central de esta humanidad, la herramienta que define al ser humano. Las exageradas manos de Mollari no representan la dignidad courbetiana o el heroísmo socialista, más bien parecen hinchadas, infladas, afectadas por su destino, no obstante, el hinchazón no parece provocado por un dolor carnal, sino existencial como reflejan la esencialidad y deformación de rostros y cuerpos. Todo alimentado por los colores tierras que cobran valor simbólico aludiendo a la cuestión social-americanista. En la soledad de la figura, su rostro se antoja labrado, como si fuera el rostro de la propia tierra trabajada. En sus figuras esencialistas y expresivas, los Espartaco nos devuelven la imagen de una sociedad deshumanizada.

En (figura 2) Sánchez enfrenta el plano desde la sinceridad que otorga el trato planimétrico. Así, las esquemáticas fábricas de Sánchez no parecen aludir a una realidad detallada o a una estética del maquinismo, sino a una cosmovisión, a una realidad estructural, una imagen rotunda y alegórica de la realidad social y material. Los mismos recursos geométricos que le sirven a Sánchez para construir un fondo le sirven para construir sus figuras como vemos en (figura 3) *Perro Robot*, se persiste en la planimetría, se prescinde de todo fondo o contexto, la esencialidad de las formas geométricas brotan ante la construcción del grueso perfilado, los espacios geométricos obtenidos juegan a rimar con la fuerza de los colores complementarios. Al igual que en sus *Fábricas*, en su serie *Robots* de 1966 los humanoides son alegoría del hombre alienado del s. XX. El mismo valor le confiere a la representación de la figura que a la de su contexto, pero en Sánchez rara vez se representan juntas.

De modo que tenemos las dos unidades mínimas de la propuesta espartaquista: fondo y figura. El individuo y sus circunstancias. Estamos ante el “yo y mi propia circunstancia” de Ortega. Veámos como el fondo se relaciona con la figura, como entablan entre ellos una conversación que otorga múltiples posibilidades. Elena Diz,

en (figura 4) *Mujer con choclos*, reduce la alusión al mundo sensible a un fondo que parece desplegar una suerte de *horror vacui*. Ocupan los choclos –dispuestos de modo planimétrico– todo el espacio de fondo, actuando como atributos de la figura del primer término, los choclos son su identidad, el título y quizás el pelo aclaran que es una mujer, expulsado todo rasgo sexual la feminidad queda reducida a su capacidad de productora económica, como una máquina, despersonalizada, sólo queda el ser. Contrarresta una calidez que viene dada por los ocres, el tema y un aura marcadamente americanista. No obstante, estamos ante un tratamiento estético que busca aludir al espíritu, al alma humana, y para ello la problemática social sirve como excusa. En esta nueva línea americanista, ahondo principalmente Mario Mollari.

Estos fondos rurales son transferidos al contexto urbano –más propios de Buenos Aires– por Carlos Sessano, (figura 5) *Los candidatos del pueblo*, nos muestra un collage de carteles. El fondo bien nos podría recordar un collage de Rauchenberg o Rotella. Sobre este fondo, una figura sentada sobre la acera. Se compone por planos, confiriendo un tercio al espacio de suelo. La figura –que reconocemos como obrero por su mono azul y su humilde almuerzo– queda inundada por el collage, que representa un muro en tiempo de elecciones. Las caras de los candidatos parecen rodear amenazantes al obrero urbano, el cual se muestra en actitud dubitativa, preso por las circunstancias políticas que lo ahogan. El diálogo entre fondo y figura establece un genial juego iconográfico, donde fondo y figura pasan a significar una vez que se relacionan mutuamente.

El proceso se radicaliza cuando, en (figura 6), todo el fondo se cubre de un rayado casi cinético. *Pareja*, de Bute, pertenece a una amplia serie en la que se emplea una máxima economía del color, reduciendo la superficie del cuadro a un amplio rayado de paralelas negras y blancas. El tiempo queda representado simbólicamente mediante las bandas paralelas. Sobre esta planimetría, se colocan sus figuras, las cuales parecen un aguafuerte, prácticamente resultan un negativo, una radiografía del alma humana. Las figuras desnudas, protegiéndose la una a la otra, devoradas por el dinamismo de la línea. La *Pareja* parece aludir al espíritu del hombre de la sociedad plural y secular, agobiados, presos del pánico del tiempo: en su gesto o ademán, la figura izquierda agarra un reloj de bolsillo, una suerte de nueva forma de *vánitas*, ya que habla de la inconsistencia del ser ante el paso del tiempo. Las figuras, sean materia o sean espíritu, se muestran grotescas, feas. Juegan a ocultarse y a mostrarse irónicamente sobre el plano, conscientes de la peligrosa frontera en la que se han instalado. En (figura 7) el fondo pasa de lo geométrico (figura 6) a lo gestual, Carlos Sessano prácticamente destruye el fondo. En *Niño Muerto* (figura 7), sobre el plano desnudo y sincero que muestra la tela, se coloca una figura en el plano central. No solo se ha abstraído el fondo, también se han simbolizado las coordenadas espaciales. El drama es atrapado por la inmediatez del gesto y la velocidad del trazo. Congela el momento, se centra en el drama humano y desaparece todo fondo, apenas queda un rastro azul cielo para la coordenada aérea y un resto de gris para la línea de suelo. La cita picassiana del rostro es evidente, lo interesante es cómo se anuncia el apropiacionismo posmoderno.

El juego figura-espacio no se limita a la fórmula examinada: una figura esencialista se asocia a un fondo tratado planimetricamente, donde el fondo actúa como atributo esclarecedor y circunstancia de la figura. En (figura 8) y (figura 9), Bute y Sessano muestran un esfuerzo sutil por romper los límites entre fondo y figura, a la vez que se agudiza la sustitución de la realidad natural por aspectos expresivos y existencialistas de la misma, así como de autoreferencialidad del arte. En (figura 8), Bute juega con el plano y la proyección de la figura, con el título *Galería* parece tocar el tema del cuadro dentro del cuadro, pero de un nuevo modo. El plano queda dividido por dos grandes franjas horizontales una verde y otra negra para el tercio inferior, la división crea una línea de fractura, lo cual recuerda a recursos del expresionismo abstracto. Dentro de la gran franja verde, más que abrirse unas ventanas, se posan los óvalos a modo de cuadros sobre una pared. Se crea así, una galería de rostros expresivos y vivos que parecen devorados por la materia circundante, obteniendo unas figuras expresionistas sobre un fondo abstracto. En el nivel inferior se plasma la inmediatez y la energía del trazo a carbón. Al igual que su anterior obra, Bute juega en los límites de la planimetría y la proyección de las tres dimensiones. Las figuras juegan a salirse de sus óvalos. El sistema de representación de la figura se reduce a cara y manos, rasgos esenciales que expresan la dimensión de lo humano. Se buscan pues, valores universales por encima de los particulares. En los gestos y expresiones van impresas las emociones de las figuras: Los rostros se sorprenden, se apenan, se indignan, etc. La *Galería* se puede entender como reflejo de la pluralidad de opiniones, y vivencias en una sociedad secular.

Aún más complejo resulta el procedimiento en (figura 10) *Lucha por la vida*, obra presentada por Carlos Sessano en 1968, para la exposición de clausura del Grupo Espartaco, sirva para ilustrar la amplitud temática y universalización que confieren los Espartaco a la cuestión social. Las figuras se colocan sobre un plano abstracto, en un *no lugar*, se representa una idea y no un hecho concreto. La obra es un alegato contra el consumismo voraz del capitalismo, crítica que anticipa los efectos de la globalización del capitalismo posfordista. Se distinguen varias figuras a distintos planos, que luego quedan igualados conformando una suerte de pantalla o cortina figurativa; en su último tercio se averiguan dos líneas que trazan la idea de un espacio, tras la pantalla de imágenes se antoja un corte abismal, un espacio real que no vemos. La figura central se daña a sí misma, se corta, se pincha, se destruye; ante ella, un cuerpo de tonos verdes se acuesta horizontalmente. La figura tumbada, es de aspecto casi gaseoso y lleva una venda en los ojos que bien podría representar la ceguera de la víctima. La figura femenina, en blanco y negro, actúa como clara alegoría del deseo, para mayor ironía, es una imagen tomada de la revista *Elle*, de su sección de horóscopos. Nuevamente, como en *Los candidatos del pueblo*, Sessano toma de los medios de comunicación de masas aquello que le interesa, pero siempre como aditivo, nunca como eje rector.

En definitiva, el tratamiento estético así como la dimensión de sus temas buscan lo Universal, superando una imagen folclórica o pragmática que se preste a ser utilizada por intereses partidarios o de Estado, como sucediera con las expresiones del muralismo mexicano, Guayasamín o Portinari. En este sentido se acercan más al sentir de un

Rufino Tamayo, es decir, a una universalización de lo social como natural identidad de la gran nación iberoamericana. Raúl González Tuñón, uno de los críticos habituales del Movimiento Espartaco, en el catálogo de la exposición celebrada en la Galería Van Riel entre 22 de julio a y el 3 de agosto de 1963, señala lo siguiente.

“() equidistantes del naturalismo () han sabido obtener el cabal enlace del variado mundo visible de la fuerza subjetiva que la anima, el puente entre la realidad y la fantasía, que nos hace pensar en Baudelaire cuando habló del siglo en “que la acción sea hermana del sueño” () El discutido “tema americano” no significa aquí la utilización de atractivos folkloricos, el anecdotario directo, sensiblero o pintoresquista: solo el puro, esencial, penetrante, apasionado reflejo de esas realidades antes aludidas y a veces ásperas, ya luminosas, de hondo dramatismo, con intención de mañana. Por lo mismo decimos que el arte del Grupo Espartaco esta “lleno de futuro” () sin exhibición de visiones demasiado crueles, impiadosas, pero sin ninguna concesión a lo bonito. Ya sabemos que en arte no cabe hablar de belleza y fealdad en el sentido corriente, común, con fuerza de dogma o teoría que suele dársele a esos conceptos, pero en su caso, si hay algo feo, ello refleja lo que se llama la verdad desnuda. () Y lo bello en el mensaje del Grupo Espartaco trasciende del humanismo que significan sus cuadros en su energía plástica de esencias poéticas y de la actitud apasionada que ellos representan frente a la vida y a la pintura () conjugan elementos realistas: el reflejo de la figura, del objeto, el contenido, el tema () y abstractos puros: la libertad de las formas, la mera manifestación por las líneas o manchas, el color por el color, el rasgo “invencionista”. Pero advertimos también que no se trata de un retorno, sino de la marcha natural de un proceso dialéctico. En todas las épocas, de las contradicciones surge casi siempre la síntesis, la «misse aun point»”.³⁷

Tuñón nos regala unas cuantas claves para entender la estética Espartaquista:

1. Síntesis entre realismo y abstracción.
2. Nueva forma de enfrentar la temática social: *“sin exhibición de visiones demasiado crueles, impiadosas, pero sin ninguna concesión a lo bonito”*.
3. Peligrosa convivencia entre lo Bello y lo Feo: Una estética de lo Feo respecto a lo formal y una segunda lectura de contenido de tipo trascendente que enarbola valores de lo Bello, la *verdad desnuda*.

El manifiesto Espartaco incide en la cuestión del tratamiento de la temática y en la renovación formal, dando libertad de temperamento a cada artista. Con ello, parecen distanciarse de experiencias americanista anteriores. Cabe concluir que como rasgo común muestran: Una nueva forma de tratamiento de la realidad, en concreto de la realidad social. Deciden evitar la anécdota y buscar lo trascendente. Para ello, emplean con libertad los recursos formales que cada autor entienda más adecuados a su temperamento. Este marco

³⁷ <http://grupospartaco.blogspot.com/2011/08/texto-de-raul-gonzalez-tunon.html> 15-09-2011 (A. Sessano) Así mismo se puede encontrar esta documentación en la base de datos de la Fundación Espigas: Localización: AR-FUNDACION ESPIGAS:EXP. COLECTIVA 1963.07.22 en red: <http://www.espigas.org.ar/espanol/index.php>.

tan amplio genera una diversidad de respuestas o estrategias como hemos visto en la secuencia de obras presentadas. En definitiva, eliminando el falso dominio carpanista, en el grupo se pueden reconocer al menos tres líneas de trabajo.

Mollari y Elena Diz. Comprimen la representación de la realidad espacial circundante a la figura, de modo que la figura queda presa de su realidad, la figura queda reducida a mero productor. Seres condenados a una tarea que lejos de dignificarlos los aliena. De ahí emana una fuerza existencialista en su figuración. Una autentica renovación del tema americanista, ya que, a diferencia de la heroicidad mexicana o la calidez de Portinari, basadas en la narración, aquí el proceso de conjugar figura esencialista con un fondo plano o comprimido tiende a iconizar el producto, a simbolizar una figura herida en su alma. Mollari, se distingue por un virtuosismo en lo técnico y, formalmente, destaca su hiperexpresividad mediante exageradas manos y pies entre otros recursos. Por su parte, Elena se caracteriza por la calidez del color, en sus formas predomina la redondez y la temática de género. Ambos usan colores tierra en clara alusión al tema americanista y figuras anti-naturalistas.

Sánchez, lleva a extremo la geometrización de la figura y la realidad. Tras una primera fase volumétrica, donde la figura parecía salirse del plano, pasó a un trato planimétrico en formas y color que terminaría caracterizando la plástica de Sánchez. En la esencialidad y sinceridad de sus formas planas va implícito el contenido, lo que da fuerza de símbolo a sus figuras y paisajes geométricos. Su obra es un ejercicio de síntesis, la obra resultante es de una gran economía de recursos. De modo que un calmo, placentero y transcendental silencio llenan la obra de Sánchez. No obstante, en ocasiones busca, con ironía, el juego alegórico. Superando las limitaciones de contenido de la abstracción geométrica, pero entregándonos el placer visual del léxico de dicha abstracción. Por último, actualiza y renueva la temática americanista en un contexto industrial propio de Argentina.

Bute y Sessano, incorporan cuantas novedades estéticas entienden positivas para contrarrestar o enfatizar la carga del tema. El tratamiento muy libre en el uso de recursos formales que brillan en detrimento de la temática social, la cual parece metamorfosearse a lecturas que van más allá de lo particular, apuntando a lo esencial de las cosas que, a la par, es lo trascendental, lo universal. En definitiva, sobre sus figuras predominan aspectos de la autoreferencialidad del arte en un esfuerzo renovador de los mismos. La mancha, el gesto, el collage, la descomposición de formas, la economía de color, la planimetría o la imagen mediática son recursos que se utilizan en relación al tema. Estos recursos se incorporan de forma activa y capital participando tanto en forma como en contenido. Estos autores confieren a sus composiciones un aire existencialista, una trágica ironía que marcha en plena sintonía con la realidad del momento.

Esta apariencia renovadora de Sessano y Bute a llevado a la crítica a situarlos cerca de la Nueva Figuración o el Pop. Lo cual no es exacto, estamos ante un fenómeno que podríamos llamar de soluciones convergentes, tal y como en la naturaleza, cuando dos especies muy alejadas llegan a soluciones similares, entonces, los biólogos hablan de soluciones convergentes. Veámos que señala la crítica: "*Bute busca las cualidades*

pictóricas dentro de una figuración muy libre, acentuando los valores plásticos sobre los de contenido, lo que lo convierte en adherente a la llamada nueva figuración".³⁸ En la misma línea que Sessano y Bute, pero con escasa obra, "En 1965 se incorpora Franco Venturi, quien con Esperilio Bute articulan nexos con la nueva figuración y el pop".³⁹ Como vemos, la crítica insiste en este error y es cuando salta a la palestra la máxima que advierte que "en el detalle esta la historia del arte". En arte, el orden de los factores sí altera el producto. No es lo mismo sumar o adherir la imagen de los *mass-media* a un proceso artístico ya determinado que vertebrar una construcción artística a partir de la imagen mediática. Tampoco se puede pretender que un fenómeno específico de una sociedad de consumo como la de EE.UU. se traslade en el momento de su propia gestación a la Argentina. Respecto a la Nueva Figuración, la diferencia en lo formal va determinada por la monumentalidad espartaquista y, en lo temático, viene dada por un protagonismo absoluto de lo social. Ahora bien, cerrando someramente una de las cuestiones iniciales del presente artículo, debemos considerar a la Nueva Figuración como un concepto estilístico de gran ambigüedad, en ocasiones resulta un cajón de sastre donde se coloca todo intento renovador de la figuración y, en última instancia, constituye junto al Pop parte del coloniaje artístico al que se opone el Movimiento Espartaco, lo cual no significa la negación de novedades.

DISOLUCIÓN (RECHAZO DE LA INSTITUCIÓN ARTE). LOS ESPARTACO EN ESPAÑA

El 28 de junio de 1966 se produce el golpe militar que derriba al presidente Illia y lleva al Teniente General Juan Carlos Onganía a la Casa de Gobierno. El 29 de julio se intervienen las universidades nacionales. En la Universidad de Buenos Aires, la policía ataca a profesores y estudiantes, hecho conocido como la Noche de los bastones largos.

Ahora estaban todos unidos ante la dictadura, la reconciliación del grupo con Ricardo Carpani se efectuó sin revanchismo alguno y con una clara consciencia ante el momento histórico. Hecho que nos habla de la mentalidad aperturista y no dogmática de los Espartaco. El reflejo del sentir integrador de los Espartaco es la Lista Blanca⁴⁰ candidatura constituida por los espartaquistas y afines (incluido Carpani) para presentarse al comité de dirección de la S.A.A.P.⁴¹ La candidatura ganó las elecciones, con ello se comenzó a articular una respuesta unitaria desde los recursos que prestaba la asociación, entre ellos sus locales expositivos. Esta apertura del Grupo Espartaco y las acciones que le sucedieron constituyen, sin duda, una conquista de la pretensión inicial de ser Movimiento.

38 FÈVRE, Fermín: *La Pintura Argentina...*, Op. Cit, p. 84.

39 SARTELLI, Nancy: "Sobre la muestra retrospectiva del GRUPO ESPARTACO Obra pictórica 1959-1968". *Aromo14*. Buenos Aires 2004 p. 5 Ver en red: <http://www.razonyrevolucion.org/15-09-2011>.

40 <http://grupospartaco.blogspot.com/2011/07/la-lista-blanca-de-la-saap-1968.html> 15-09-2011.

41 Cfr. nota 34. (Sociedad Argentina de Artistas Plásticos).

*“Creo que prueba esta heterogeneidad el que participaran, por ejemplo, Marta Minujin junto al grupo Espartaco, aún cuando luego seguirían caminos distintos. () confluyeron grupos de artistas de Rosario y de Buenos Aires que hasta entonces habían marchado separados y que luego trabajarán juntos en la muestra Tucumán Arde”.*⁴²

De este momento datan las siguientes acciones artísticas emprendidas desde la SAAP⁴³: “Salón Homenaje a Vietnam” (1966) que se realiza en la Galería Van Riel. La muestra “El Che vive” en la SAAP (1968). En 1969 el mural “Hambre, basta” que se expone en la SAAP, así como el mural “Villa Quinteros también es Américas”, ambos en la misma convocatoria; y la acción con repercusión internacional “Malvenido Rockefeller” exposición que se realiza en respuesta a la visita de Nelson Rockefeller que provoca grandes disturbios a la que siguió una segunda acción (figura 10). El medio plástico argentino se ha vuelto decididamente crítico. En ese contexto, los Espartaco acuerdan su disolución con una muestra en la galería Witcomb del 5 al 16 de agosto de 1968 en la que se incluye a Bute, Carpani y Lara. Los Espartaco en su despedida manifiestan:

*“Hoy los fines que el grupo se había propuesto y en cierta medida conseguido, ya no son solamente sus integrantes quienes van en procura de ellos y en buena parte los han alcanzado. (...) Pero si los objetivos del grupo son ahora los objetivos de la mayoría de sus colegas, continuar en él implicaría una actitud decididamente contradictoria con los propósitos que animaron y animan a sus integrantes: si su finalidad es hoy prácticamente la finalidad común, sus componentes deben integrar esta comunidad mayor”.*⁴⁴

Finalmente, cesar en la formación fue toda una reacción de rechazo a la Institución Arte, la última acción artística común. Una solución consciente del Grupo Espartaco para evitar la institucionalización de su libre expresión. Otra diferencia considerable para con sus predecesores muralistas que fueron institucionalizados. Por otra parte, sus contemporáneos que, puntualmente, habían girado su arte hacia la protesta y el compromiso social en ese mismo año, recogerían más tarde el fruto de los Espartaco. Momento de recordar a Damien Hirst: “El Arte trata de la vida, el mercado del Arte al dinero”.

42 GIUNTA, Andrea: “Destrucción-Creación en la vanguardia argentina del sesenta., Arte y política. Mercados y violencia”, Razón y Revolución nº 4, otoño de 1998, reedición electrónica, p. 12.

43 Los autores: Alberto Alonso, Carlos Alosnso, E. Bute, R. Carpani, M. Erlich, j. Martínez Howard, D. Pereyra, A. Plank, J.M. Sánchez, C. Cessano, F. Venturi. En la muestra “El Che vive” a los anteriores autores se une el maestro Juan Carlos Castagnino. En “Malvenido Rockefeller” se abre la participación: Marta Pelufo, o A. Segui entre otros autores. Estas acciones han sido estudiadas en su dimensión políticas por Andrea Giunta. Cfr nota 42.

44 (Archivo Sessano) Catálogo Witcomb 1968.ver en red: <http://grupospartaco.blogspot.com/2011/07/documentacion-exposiciones-movimiento.html> 15-09-2011.

*“(...) Espartaco, (...) ha sido aceptado como un grupo de pintores que se caracterizan por una forma y una temática, cuyas obras se valoran de acuerdo con la magnitud de su habitual demanda en el mercado(...) y nada contraría tan profundamente las aspiraciones de sus integrantes que no aceptan aislarse como grupo ni detenerse como individuos para conservar una porción del mercado que nunca pretendieron ganar”.*⁴⁵

Ante el clima de represión que asola al país se inicia el exilio de los espartaquistas argentinos. De este modo, entramos en la presencia –siempre silenciada– de los Espartaco en España. En 1969-70 llega Sessano, que hoy reside en Valencia. En 1970, Bute llega a Málaga y fallece en Marbella en 2003. De 1974 hasta 1984 se exilió Carpani. Entre 1975-76, Juana Elena Díz residió y pintó en las Islas Baleares (Diz y Sánchez exponen en Galería Latina, P. Mallorca). En 1976, en la Caja de Ahorros de Antequera, Málaga, bajo el título de *5 pintores argentinos*, exponen Carpani, Sánchez, Sessano, Díz y Colombres. Bute en Marbella y Sessano en Valencia han expuesto en diferentes ocasiones de forma individual y colectiva con un estilo renovado⁴⁶. Sin embargo, el ecosistema del arte español a preferido obviar su presencia, a diferencia de países como Canadá, donde Sánchez se exilió y recibió un justo reconocimiento realizando murales en el Ministerio de Inmigración entre otros edificios oficiales. No obstante, contamos en España con algún ejemplar espartaquista, el llamado Museo Rally de Marbella cuenta con obras de Carpani y Sánchez, y colecciones particulares de Mallorca poseen obra de Diz, en Marbella de Bute, y en Valencia de Sessano.

Recuperar la memoria, es pues, un ejercicio intelectual, una construcción mental, y debe ser crítica con aquello que nos viene dado y superar las circunstancias que la ahogan. Rescato, a modo de colofón, las siguientes declaraciones vertidas en la radio argentina por Sessano:

*“(...) nos borraron de la pintura Argentina, con lo cual todavía se habla de la pintura revolucionaria argentina, como (...) Leo Ferrari y como el Tucumán Arde, lo que fue una cosa puntual, nosotros veníamos militando y haciendo pintura comprometida y exposiciones en el interior y trabajando con los sindicatos de hacía ocho o diez años, pero bueno, eso se borró, ese capítulo no existe, (...)”.*⁴⁷

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2011.

Fecha de aceptación: 28 de noviembre de 2011.

⁴⁵ <http://grupospartaco.blogspot.com/2011/07/documentacion-exposiciones-movimiento.html> 15-09-2011 (A. Sessano).

⁴⁶ Galería Manuela Vilches (Diferencia y Repetición) Marbella, y Galería Lezama en Valencia, respectivamente. Sessano participa en 1997 en la primera muestra de artistas iberoamericanos en la Casa de la Américas, Alicante.

⁴⁷ Cfr. nota 21.



Figura 1. Campesino. Mollari. 1963. Óleo sobre tela 150 x 120 cm. Catálogo: Movimiento Espartaco. Galería Van Riel 1963. Buenos Aires.



Figura 2. Fábrica. Sánchez. 1966. Óleo sobre lienzo 120 x 80 cm. Imagen cedida por el autor.



Figura 3. Perro Robot. Sánchez. 1966. Óleo sobre lienzo 120 x 80 cm. Catálogo: VYP galería de exposiciones 2007. Buenos Aires.



Figura 4. Mujer con choclos. Elena Diz. 1966. Óleo sobre tela 97 x 88 cm. Catálogo: Espartaco, Obra pictórica 1959-1968. Editorial Muntref 2004. Buenos Aires.



Figura 5. Los candidatos del pueblo. Sessano. 1966. técnica mixta 120 x 150 cm. Imagen cedida por el autor.



Figura 6. Pareja. Bute. 1966 Óleo sobre tela 150 x 150. Propiedad de Carlos Alonso. Catálogo: Espartaco, Obra pictórica 1959-1968. Editorial Muntref 2004. Buenos Aires.



Figura 7. Niño muerto. Sessano. 1966 Óleo sobre lienzo, 116 x 90 cm. Catálogo: Espartaco, Obra pictórica 1959-1968. Editorial Muntref 2004. Buenos Aires.

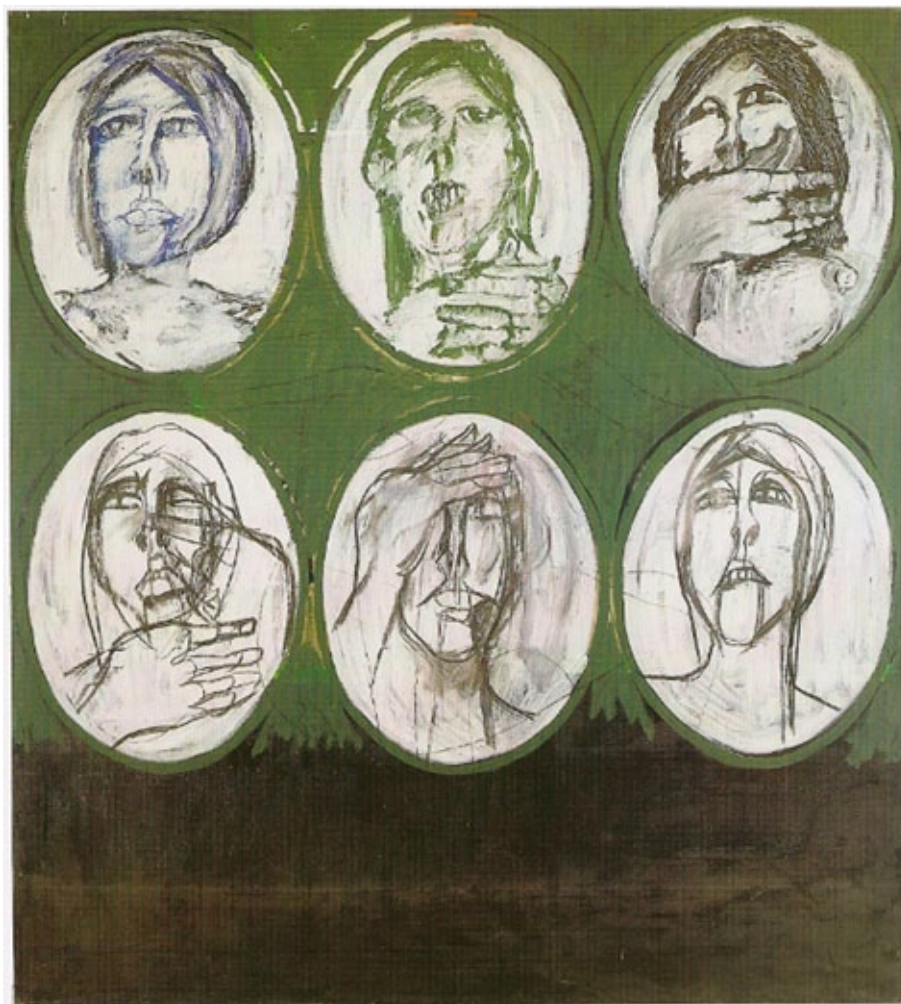


Figura 8. Galería. Bute.1966. Técnica mixta. 170 x 150. Catálogo: Espartaco, Obra pictórica 1959-1968. Editorial Muntref 2004. Buenos Aires.



Figura 9. La lucha por la vida. Sessano. Óleo sobre acrílico 150 x 120 cm. Propiedad de Carlos Sessano. Imagen cedida por el autor.



Figura 10. Recorte de prensa cedido por Carlos Sessano. Imagen referente a la muestra anti-Rockefeller Buenos Aires (Time 11 de julio de 1969). Obsérvese el primer cartel a la izquierda firmado por Sessano.